International Journal of Education and Language Studies

ISSN: 2791-9323

Iman Abdul Sattar Attallah AL-KUBAISI [1]

REINCARNATION AND NON-REINCARNATION IN THE ACTING PERFORMANCE OF MONODRAMA

Istanbul / Türkiye

p. 39-49

Article Information

Article Type: Research Article

This article was checked by **iThenticate** No **plagiarism** detected

Article History

Received: 06/05/2021
Accepted: 18/05/2021
published: 01/06/2021

Abstract:

The problem of tagged research (reincarnation and reincarnation) boils down to the representative performance of monodrama Ask (how present is the reincarnation and presentation style in the monodrama show?) while the importance of the research was reflected in the highlighting (the specificity of the performance of the actor in the monodramatic play as an ancient art, and what the performance of the actor in monodrama and his style between presentation and reincarnation. The current research aims to reveal the style of reincarnation and presentation in the representative performance of monodrama, and determines the research with monodrama presentations presented in Baghdad for the period (2015-2018) and the terms of research (Reincarnation, Monodrama) were identified, while the second chapter focused on two topics, the first of which was what monodrama is and its roots, while the second focused on the technique of performance in monodrama. The Researcher took the descriptive approach as a way to conduct her research after she got the research community consisting of (5) monodramatic performances through which the sample was randomly elected through the draw by the reality of a theatrical work (EAA Harema) and after analyzing the theatrical performance the results of the research appeared from the most prominent (the use of the two methods of performance, reincarnation in the character of the man or reincarnation in the simulation of other characters. The use of kinetic and vocal skill in presenting the character (officer) and others, reaching a sensory embodiment of the character of war is invisible, and making it felt by Receiver) The researcher concluded what comes (the actor who deals with the work of Monodrami must master the tragic and comedic performance and blend them. The researcher recommended the need to prepare special workshops to write, direct and represent monodrama.

Key words: Monodrama, Reincarnation, Non-Reincarnation.

---

http://dx.doi.org/10.47832/2791-9323.2-2.4

[1] Dr. , Tikrit University, Iraq, Eman.a.atallah@tu.edu.iq, https://orcid.org/0000-0002-0682-8250

التقمص واللاتقمص في الأداء التمثيلي للمونودراما

ايمان عبد الستار عطا الله الكبيسي [2]

الملخص

تتلخص مشكلة البحث الموسوم (التقمص واللاتقمص في الأداء التمثيلي للمونودراما بينما تجسدت أهمية البحث في انه يسلط الضوءعلى (خصوصية الأداء للممثل في المسرحية المونودرامية بوصفها فن عريق، وماهية الأداء لدى الممثل في مونودراما وأسلوبه بين التقديم والتقمص. فضلا عن تسليط الضوء على جنس درامي مهم وتحديد أساليبه المسرحية للافادة منها من قبل المعنيين بهذا الجنس والاجناس المسرحية عموما).هدف البحث الحالي إلى الكشف عن أسلوب التقمص والتقديم في الأداء التمثيلي للمونودرامي، وتحدد البحث بعروض المونودراما المقدمة في بغداد للمدة (2015-2018) وقد تم تحديد مصطلحات البحث(بالتقمص، والمونودراما) أما الفصل الثاني فقد تمحور في مبحثين شكل الأول ماهية المونودراما وجذورها، بينما تمحور الثاني حول تقنية الأداء في المونودراما، اتخذت الباحثة المنهج الوصفي سبيلا لاجراءات بحثها بعد تحصلت على مجتمع البحث المتألف من (5)عروض مونودراما تم من خلالها انتخاب العينة بشكل عشوائي من خلال القرعة بواقع عمل مسرحي موسوم(ياحريمة) وبعد تحليل العرض المسرحي ظهرت نتائج البحث من ابرزها (استخدام الأسلوبين الأدائيين، التقمصي في شخصية الرجل والا تقمصي في محاكاة الشخصيات الآخرى. أعتماد المهارة الحركية والصوتية في تقديم شخصية (الضابط) وغيرها، التوصل إلى تجسيد حسي لشخصية الحرب غير ظاهرة، وجعلها محسوسة من قبل المتلقي) وقد استنتجت الباحثة ما يأتي(على الممثل الذي يتصدى للعمل المونودرامي ان يجيد الأداء التراجيدي والكوميدي والمزج بينهما. وان يوظف المهارات الجسدية في محاكاة الشخصيات على اختلاف أنواعها عبر أمتلاكه مرونة جسدية ورشاقة أدائية مستثمرا الإيماءة والإشارة والحركة وحتى الصمت بوصفه لغة لها مدلولاتها المفاهيمية. توظيف التنوع الصوتي دلاليا للتفريق بين الشخصيات). وأوصت الباحثة بضرورة(إعداد ورش خاصة لكتابة وآخراج وتمثيل المونودراما. وإعداد ممثل المونودراما بشكل كامل بوصفه فنان شامل كي يكون جديرا بهذه المهمة الصعبة، فضلا عن التعريف الدقيق بمفهوم المونودراما وإزالة اللبس الحاصل لدى الكثيرين في مفهومه المتراوح بين (الصوت الواحد أو الممثل الواحد أو الشخصية الواحدة).

الكلمات المفتاحية: التقمص، االلاتقمص، النص، مونودراما.

[2] د.، جامعة تكريت، العراق، Eman.a.atallah@tu.edu.iq

الفصل الأول/ التعريف بالبحث .

مشكلة البحث: تمثلت مشكلة البحث بالتساؤل الآتي :
ما مدى حضور الأسلوب التقمصي والتقديمي في العرض المونودرامي؟

أهمية البحث: تأتي أهمية البحث الحالي من أنه يبحث في :
1- خصوصية الأداء للممثل في مسرحية المونودراما بوصفها فن عريق.
2- ماهية الأداء لدى الممثل في مونودراما وأسلوبه بين التقديم والتقمص.
3- تسليط الضوء على جنس درامي مهم وتحديد أساليبه المسرحية للافادة منها من قبل المعنيين بهذا الجنس والاجناس المسرحية عموما.

هدف البحث: يهدف البحث الحالي إلى الكشف عن أسلوب التقمص والتقديم في الأداء التمثيلي للمونودرامي.

حدود البحث: يتحدد البحث الحالي بعروض المونودراما المقدمة في بغداد للمدة (2014-2018)

تحديد المصطلحات

التقمص

يتمثل (بالانفعالات النفسية التي تحددها تغيرات عضوية لوصول الممثل إلى الانفعال الذي ينقله إلى المشاهد ويغريه بالاندماج معه في العرض، فضلا عن السيطرة على حالته الجسدية، فهذا الانفعال هو جوهر فن التمثل)([1]). بمعنى أن الممثل سيحاول تقديم الشخصية المونودرامية بصورة لم يشهدها به المتلقي من قبل، شريطة أن يكون ذلك الأداء مقنعا للمشاهد ومريحا للممثل.

المونودراما

كلمة المونودراما(Mono drama)كلمة يونانية تُقسم إلى(Mono وتعني (وحيد)، و (Drama) وتعني (الفعل). وتعني مسرحية الممثل الواحد، اي أن يقوم بتشخيص المسرحية ممثل واحد يكون مسؤولا عن إيصال رسالة المسرحية ودلالاتها بالتعاون مع عناصر المسرحية الآخرى، وأحيانا يُستعمل تعبير (One Man Show)اي عرض الشخص الواحد، ويطلق عليها الالمان(solo play)، يعرفها الجلبي على انها (دراما الممثل الواحد، المسرحية ذات الشخصية الواحدة المتكاملة العناصر التي يؤديها ممثل واحد أو ممثلة واحدة ويقدم فيها دورا واحدا أو ادوار مختلفة) [2]في حين عرفاها (الخالدي وليلى) على أنها (مسرحية متكاملة العناصر تطرح صوتا دراميا واحدا يمثل جيل أو شريحة أو زمنا أو عصرا، وتعتمد في بنائها شخصية مغتربة درامية تعاني من ازمة نفسية واجتماعية أو فكرية، تنفرد هذه الشخصية بمساحة الفعل الدرامي لتبوح أو تسرد تجربتها الدرامية بشكل يعكس احادية الصوت الدرامي[3]) وهنا يتضح الجواب القاطع حول جدلية مفهوم المونودراما الذي يحيل إلى اكثر من اتجاه بوصفه فن الحدث الواحد؟ أو الشخصية الواحدة؟ أو الممثل الواحد؟ فهو بالتحديد مسرح الصوت الواحد، تبعا لتعدد الأحداث في أغلب العروض المونودرامية وتعدد شخصياتها التي يجسدها أو يقدمها ممثل واحد أو ربما عدد من الممثلين يتخذون من اجسادهم لغة لإيصال علامات تعزز ما يقوم به الممثل الأساس وتسنده، فالمونودراما هي دراما الصوت الواحد. كما تحتاج المونودراما إلى إعمال الفكر بشكل كبير للحصول على تفاعل وتناغم في توظيف العناصر المسرحية المتمثلة بـ(الإكسسوار والمنظر والإضاءة والازياء والموسيقى والمؤثرات الصوتية والضوئية والأغاني والكيروكراف والأقنعة، فضلا عن التمثيل والآخراج) فهذه العناصر تعمل متضافرة لانتاج صورة مقنعة للمتلقي بزمان ومكان الحدث، كما تعمل على اسناد الممثل في ملئ أي فراغ يشكله غياب الممثل المقابل.

الفصل الثاني / المبحث الأول/ ماهية المونودراما وجذورها

يرجع الكثيرون أصل المونودراما إلى ما قدمه الممثل والكاتب المسرحي الألماني (جوهان كريستيانابراندز)عام 1775-1780. ورغم عدم رواج تجربته لكنها أُخذت بالاعتبار كونها لا تمثل حوارا ثنائيا، أما اول من اطلق مصطلح مونودراما على النص كان الشاعر (ألفريد تينيسون.) ومن ثَمَ توالت النصوص المونودرامية فيما بعد، فكتب تشيخوف (مضار التبغ)، وكتب الفرنسي جان كوكتو (الصوت الإنساني)، وكتب يوجين أونيل (قبل الإفطار)، أما صموئيل بيكيت فكتب (شريط كراب الأخير) لكن المونودراما لم تتبلور إلا عبر الرومانسية رغم جذورها الموغلة في القدم التي تعود إلى (ثسبس)، أما التجربة المكتملة للمونودراما فهي تعود إلى الفيلسوف والمفكر الفرنسي (جان جاك روسو) عام 1760م، في نص (بجماليون). وعلى الصعيد المحلي والعربي فاكثر الدلائل تشير إلى ان مسرحية (مجنون يتحدى القدر) ليوسف العاني لها الريادة في مجال المونودراما .

يتميز الأداء التمثيلي المونودرامي بالصعوبة وفقا للتشضيات التي تعتري الشخصية المتفردة إلى شخصيات آخرى يستلزم من الممثل المونودرامي ادائها، ما يتطلب اشتراطات معينة يمتلكها الممثل منها القدرة الحركية في أداء الشخصيات المتنوعة، فضلا عن الفطنة والامكانية في الفرز والتفريق بين الشخصيات، وسعة الخيال الذي يساند الممثل في تجسيد وتشخيص الشخصيات المشاركة للشخصية الرئيسة في الحدث الدرامي، إذ يحتاج الممثل لهذا االشكل المسرحي إلى الخبرة والدربة المستمرة كي ينجح في ايهام المتلقي باستقلالية كل شخصية يقوم بتجسيدها أو تشخيصها، ويعمد إلى فك الاشتباك الذي قد يقع فيه المتلقي فيما لو اخفق الممثل في تنوع الأداء، كذلك عليه ان يعود بعد كل شخصية إلى الشخصية الرئيسة بسلاسة، فالعروض المونودرامية تستلزم من الممثل تأهيل من نوع خاص يجعله يجسد النص المسرحي على الخشبة، دون ان يقتصر هذا التأهيل على تدريب الصوت وتنمية المهارات الجسدية حسب، لكنه بحاجة إلى الخبرة المعرفية واتساع المخيلة الذهنية وما توفره من قدرة لرسم تخيلي للمعادل الموضوعي للأداء الحركي والصوتي لكل مرحلة من مراحل الصراع. من مظاهر المونودراما الاقتصاد في الديكور والاكتفاء بالبناء العام للمكان كأن يكون باحة بيت، لذلك ينبغي على الممثل للتخلص من روتينية البقعة في التحجيم من المكان اللجوء إلى قدراته الجسدية بالحركة والانتقالات الدرامية المبررة لكل حدث وفعل.

تنطلق الشخصية في المونودراما غالبا من النهاية، أو الذروة، وتتنقل الشخصية ما من ماضيها تدريجيا نحو حاضرها، وقد تستعير شخصيات اشتبكت مع تلك الشخصية وأثرت فيها سلبا أو إيجابا، فالممثل يستحضر شكلا أدائيا معينا وفقا لقدراته الصوتية، والحركية عبر اختيار طبقة الصوت والحركة والإيماءة والإشارة الملائمة. لذا على الممثل المونودرامي ان يمتلك الوعي الكافي والقدرة العالية عبر الأدوات الفاعلة في انتاج الشخصية وهي (الصوت، الجسد، الخيال)، فيعمد الممثل على تدريب صوته وجسده بشكل متواصل وبما يتماهى مع كل شخصية من الشخصيات التي يقدمها أو يجسدها، ويوظف الخيال بوصفة مرتكزا أساس في أي إبداع، وعبر تفعيل الخيال يستحضر الممثل صورا ممكنة مجسدة عبر الجسد والصوت يساعده في ذلك الثقافة العالية والرصانة العلمية .

المبحث الثاني /تقنية الأداء في المونودراما

تتارجح التقنية المستخدمة في الأداء المونودرامي بين الأداء الكوميدي والتراجيدي في تباين مع المسرحيات التقليدية، إذ يقع البناء الدرامي في المونودراما على عاتق الشخصية الواحدة وهي تتولى استدعاء واسترجاع المواقف السابقة من الذاكرة وقد تعود إلى مواقف لشخصيات اشتبكت في الماضي مع الشخصية الرئيسة يستوجب استدعائها ما يزيد من صعوبة دور ممثل المونودراما وصعوبة تحليل الأداء المركب للممثل المونودرامي عبر التنوع الصوتي والحركي الذي يسهم في عملية الانتقال من شخصية إلى آخرى حسب تواجدها حول الحدث .

فالأداء المونودرامي يجمع بين تقنيات المناهج التمثيلية المتنوعة منها منهج المعايشة بتجسيد صفات الشخصية الداخلية والخارجية ومنهج تمثيل الصفات الخارجية والالية الحركية والاعتماد على بعض المقاطع المرتجلة، ومنهج التغريب وما يستلزمه من مهارة عالية، إذ يتباين الأداء التمثيلي بتباين مناهج التمثيل، فمنها ما يركز على تجسيد الصفات الداخلية الشعورية لتجسيد الصفات الخارجية للدور (فقد يتخذ الممثل من المنحى الخيالي التقمصي لأداء تلك

لشخصية، وتبرز قدرة الممثل في اختياره أداءا صوتيا وحركيا غير مألوفا، بمعنى أن الممثل سيحاول تقديم الشخصية المونودرامية بصورة لم يشهدها به المتلقي من قبل، شرط أن يكون الأداء مقنعا للمشاهد ومريحا للممثل) [4]ويرتبط هذا المنحى (بستانسلافسكي) وطريقته التقمصية. (لكي يصل الممثل إلى الانفعال الذي يريد ان ينقله إلى المُشاهد ويساعده على الاندماج معه، لا بد له من السيطرة على حالته الجسدية، ان هذا الانفعال هو جوهر فن التمثل [5]) كما يتخذ الممثل المونودراما أحيانا من الفعل لاظهار الصفة الخارجية للحركة الالية المولدة للشعور عبر المنحى التقني المرتبط بـ(كروتوفسكي، مايرهولد، برخت)، إذ يهدف الممثل إلى تطوير قدراته الأدائية عبر الاختبار والتجربة المسرحية التي ربما تنجح أو تفشل في الوصول إلى الهدف المرجو من التشخيص.) ويمثل الفارق المميز الأساسي بين هاتين المدرستين فيما إذا كان على الممثل ان يتحرك أداؤه من الداخل إلى الخارج، أم يتحرك من الخارج إلى الداخل[6] " فيستغني الممثل عن المعايشة وينحو نحو تصوير الصفة الاجتماعية الطبقية للشخصية، أي ينتهج التغريب البرختي، فالأداء في المونودراما يتوزع بين المعايشة بالمشاعر وبين آلية الافعال الحركية وبين تشخيص وتصوير الحالة الاجتماعية والطبقية، فهي تكتفي بعرض الشخصية أو الموقف عبر الحكي والوصف اكثر من المحاكاة، وهو ما يلقي بظلاله على ايقاع الأداء ما بين أزمنة التعبير التمثيلي عبر الحوار أو لغة الوصف أو السرد، الذي يمثل ضرورة في توظيف الزمن الافتراضي للمواقف المستعارة من الذاكرة .

يتقمص الممثل في المسرحية التقليدية يتقمص دورا واحدا، أما في المونودراما فأن الممثل فأنه يؤدي دورا واحدا وفقا الأحداث غير متسلسلة بتصاعد زمني، إذ ان الزمن هو معطى مباشر من معطيات الوجدان –على حد قول برجسون-، فهو (يقترن بالحالات الشعورية والنفسية، ويقترن بالديمومة، والتي تعني أننا نميز الزمن كانسياب مستمر، فلا يتميز اختبار الزمن باللحظات المتتابعة، بل بشيء يدوم عبر التتابع والتغير[7]). فالزمن في المونودراما يفكك فنيا ووظائفيا ويحمل مدلولا يكشف السابق ويربطه دراميا، وهو زمن ملحمي البعد متعدد المستويات، فهو (لايتقيد بلحظة تاريخية معينة لها التزاماتها عن طريق الفعل، الذي يتطلب من من يقوم به العمل ضمن اطار من التوتر والمقاومة[8]) فالماضي يصبح حاضرا تبعا لقراءة مغايرة للأحداث الماضية وعلى وفق رؤية الشخصية الانية للأحداث الماضية(فالمهمة الأساسية لأي ممثل هي تحقيق المعادلة المسرحية الجوهرية (أنا- هنا – ألان) أي تأكيد حضوره لشخصية (أنا) فاعلة في الفضاء المسرحي المزدوج (هنا)، الخيالي والواقعي، مع قدرته على الإمساك بأطراف الزمن الهارب (الآن) وتثبيته وتكثيفه كي يتضمن حياة بكاملها خلال زمن العرض[9].

أغلب نصوص المونودراما تتخذ من تنوع الشخصيات مسلكا لها، ما يضاعف جهد الممثل، ويشكل عقبة امامه في تطويع صوته لهذا التقمص،(لكل صوت بشري خاصية لا تتكرر في غيره من خلال خاصية العمق والرنين[10]) وهذا ما يميز كل صوت فرد عن عن غيره. فيلجأ الممثل إلى تغيير طبقة الصوت أو الايقاع الصوتي أو حدته أو نبره لاعطاء دلالة مغايرة عن الشخصية الرئيسة، وهذا التغير يمثل ملمحا خارجيا، مصاحبا لشكل حركي من أجل التنويع، ما يستوجب من الممثل المونودرامي ان يؤدي الدور بشكل تقديمي يتماهى مع ادراكه لكل شخصية. وهو بذلك يعتمد الأسلوب البرختي كأساس لتعامل الممثل مع الشخصية عبر كسر التقمص من خلال توظيفه لمؤثر صوتي أو ضوئي أو مفردة أكسسوارية لدى الممثل والمتلقي معا.

فالأداء في المسرح المونودرامي يتنوع ما بين التقمصية والتقديمية مع اعتماد الاخيرة على الطريقة التقمصية كأسلوب أدائي، وصولا إلى هيمنة الشخصية الرئيسية (التقمصية) من أجل التوغل العميق في عوالم وتداعيات الشخصية الرئيسة. لذا يكون على الممثل المونودرامي وهو يؤدي اكثر من شخصية أن يمتلك مساحة صوتية واسعة تؤهله لتقديمها، فضلا عن المهارة الحركية الملائمة عدد الشخصيات وعمرها، وأن يتدارس الشخصية ويتفاعل مع ابعادها وايصالها إلى المتلقي عبر الإيماءة أو الإشارة المميزة لكل شخصية، ما يجعلها هوية تعريفية للشخصية لدى المتلقي دون الحاجة إلى ذكر أسمها، وغالبا ما يعثر "الممثلون على المفتاح إلى وعي الشخصية عن طريق اكتشاف الحركة المناسبة أولا ثم تحديد بعض اللزمات السلوكية الخاصة لها ثانيا، وأخيرا بلورة وسائل معينة لتصوير أنماطها الفكرية، وحالاتها النفسية[11]" وربما تكون حركة أو إيماءة أو إشارة. فينبغي على الممثل المونودرامي ان يتقن الأسلوبين التقمصي والتقديمي وصولا إلى تجسيد الشخصيات المتعددة والحالات الانفعالية المتنوعة، التي ترتكز عليها المونودراما.

لعدم تراتبية الأحداث تتكون المونودراما غالبا من مشاهد منفصلة من حيث أداء الشخصية الرئيسة أو حتى الشخصيات الآخرى، فالممثل يتعامل مع الشخصية وفقا لمبدأ الانفصال والاتصال دون ان يفلت الشخصية الأساس وان انتقل إلى شخصية آخرى، مستخدما الرقيب الداخلي للعودة إلى الشخصية أو الحدث الأساس وهذا التحول في الأداء والمشاهد يستلزم نقطة شروع قبل محاكاة أي شخصية لاحقة، أو تجسيد لحالة ما عبر محطة لا تتعدى الثوان، يوظفها الممثل لتغيير نظامه الأدائي على وفق مقتضيات الحدث وبمساعدة مفردات سمعية أو بصرية (برق، صوت، مرآة، قطعة قماش، صمت...الخ) فهي لحظات انتقالية لا تنتمي الأداء التقمصي ولا التقديمي، ولا تخص الممثل نفسه أو الشخصية. انما هي أسلوب تقني يعتمده الممثل من أجل التنقل السريع من حالة مشهدية إلى آخرى، وهي (منطقة عقلية بحتة تلعب المهارة فيها دورا أساسيا للوصول إلى تجسيد. وكلما كانت هذه المنطقة سريعة زمنيا، فأنها ستضفي إبهارا على أداء الممثل[12]) وهذه المحطة تضع حدا لما سبق وتهيئ لما سيأتي من حالات أو شخصيات، والممثل يعمل من خلال تدريباته اليومية على تكثيف هذا الزمن الانتقالي.

الأداء النفسي للممثل المونودرامي

تشكل المونودراما فرصة سانحة للممثل للاحتجاج بطريقة سآخرة لاسعة جالدة، ونتيجة للمكان الجغرافي في أغلب عروض المونودراما لاسيما في الاماكن المغلقة كمنتدى المسرح تتولد علاقة حميمية لدى الممثل مع الجمهور تحفزه للبوح باسترسال وهو مايستثمره أغلب المخرجين لتمرير أفكارهم الاحتجاجية بطريقة شبه كوميدية يطلق عليها (بالكوميك الصادم)، إلا ان لهذا التقرب والحميمية جوانب سلبية غالبا ماتتعلق بالأداء النفسي لممثل المونودراما وما يعتريه من حالة قلق وتوتر في مواجهته للصالة وجمهورها ما يفقده في احيان كثيرة الأحيان تركيزه، بسبب الانتقال السريع بين الشخصيات وما يتبع هذا الانتقال من حالة انتباه عالٍ ومستمر، وهذا التركيز قد يوقع الممثل بمشكلة التذبذب في تجسيد الشخصية وانسيابيتها، لا سيما بعد انصرفه نحو ما يمر به من مشكلات الانتباه والتركيز العام في إثناء تجسيده الفعل المسرحي، فعلى الممثل ان يترك مسافة بينية تشكل حدا فاصلا بينه وبين الشخصية بحيث لا توفر اندماج تُغيب الممثل عن وعيه الآني أو تضعف قدرته الذهنية عن معرفة الحالة الشعورية أو الحركية للحدث أو المشهد القادم، فقانون الممثل لا يتحدد في الذوبان بين الممثل والشخصية بل في الوحدة الديالكتيكية بين المبدع- والشخصية. وللتخلص من هذه الاشكالية لابد للممثل المونودرامي من استثمار الخيال للتعرف على كيفية مصارعة مظاهر السيطرة السلبية عبر تصور يحيل كل الموجودات غير الحية على الخشبة إلى ممثلين يواجهونه في الحدث الدرامي ويستطيع محاورتهم بحوار ارتجالي أو ايماءة متخيلة في حال وقع في خطا ما كان سببه الارتباك أو القلق. ولنجاح الممثل المونودرامي ضرورة قسوى في ان يوفق بعمل انسجام بينه وبين سرعة استدعائه لشخصياته المتناقضة في الصفات والتوجهات والقدرة على تحجيم الزمن في هذا الاستدعاء، ان الممثل في المونودراما ينبغي ان يستثمر قدرته في التكييف الخاطف على استيعاب كل شخصية من الشخصيات المتناقضة التي يجسدها أو يقدمها عبر التخيل السريع لمفرداتها لاسيما وان الممثل في المونودراما يهيمن على زمن المسرحية وزمنه الخاص الحر.ف"الصلة التي توجد بين الزمن الحقيقي للعرض المسرحي هي تلك المدة التي يعيشها المتفرج والزمن الوهمي[13]"، فان الممثل في المونودراما يجد صلة ثانية (مستقطعة) بين زمن العرض والزمن الوهمي المتخيل داخله هو زمن وهمي خاص به يتحكم به لانه يهيمن على الموجودات على الخشبة وعناصر العرض.

الفصل الثالث/ منهجية البحث

منهجية البحث: اتبعث الباحثة المنهج الوصفي التحليلي

مجتمع البحث: يتألف مجتمع البحث من عروض المونودراما التي قدمت على مسارح بغداد، للمدة مابين (2015-2018)

وقد توصلت الباحثة إلى المسرحيات الآتية:

ت	عنوان المسرحية	المؤلف	المخرج	تاريخ العرض
1	مخفر الشرطة القديم	مناضل داود	مناضل داود	2015
2	الحقائب السود	علي العبادي	علي العبادي	2015
3	يا حريمة	حسين علي هارف	حسين علي هارف	2017
4	حذائي	علي العبادي	علي العبادي	2018
5	موجز انباء الموت	حسين علي هارف	حسين علي هارف	2018

عينة البحث: اختارت الباحثة العينة بشكل عشوائي من بين خمسة عروض شكلت مجتمع البحث وتمثلت بمسرحية (ياحريمة)

تحليل العرض

مسرحية (ياحريمة)

تأليف وآخراج: حسين علي هارف

مسرحية تتناول شخصية الرجل الذي يقضي عمره انتظارا لحالة سلام يعيشها بعد دهور من الحروب والصراعات لكنه يصل إلى الموت دون ان ينعم بحياة كريمة، فالمسرحية تتناول موضوعا شموليا يمس أغلب المجتمعات العربية. ويلقي الضوء على العوالم التي يعيشها هذا الرجل ويكشف البيئة التي يريد (المخرج) أن يؤسس عليها مع المتلقي، مثل سوق(البالات) والمعركة وبقايا الحرب التي تغطي أرضية المسرح، بهدف إضفاء هوية للعمل، وصولا إلى الجو العام للمسرحية.

إن الصفات التي وضعها (المولف) لشخصية الرجل هذه، ومن خلال تعاملها مع الآخرين قد منحت الشخصية بعض الملامح المميزة الظاهرة للعيان، فهي شخصية مستلبة من قبل السلطة ولا تتوانى عن جلد ذاتها من أجل إرضاء سيدها –الحاكم- وصولا إلى أهدافها. ان هذه الصفات وغيرها قد أوحت (للمخرج والممثل) التوصل إلى ملامح خارجية مظهرية برزت في تجاعيد الوجه الحزين، واللباس العسكري و(البيرية) التي تغطي الرأس، والخوف الهستيري، والانتقالات زمكانية تحاكي مراحل هذا الرجل العمرية وتحولاته القدرية من خلال أداء (الممثل) المتميز لشخصية (الرجل)، بسرعة الحركة ورشاقتها، فضلا عن الصوت القرار والكلمات واضحة المخارج، مما جعل الأداء عميقا افرز عن امكانية ادائية تقمصية مع تمرينات مكثفة فشخصية (الرجل) التي بدا بها (الكاتب/ الممثل) المسرحية، تحسب له فهذه البداية البعيدة عن عنوان المسرحية، قد جعلت المتلقي أكثر أنشدادا واهتماما لما يرى، فهو أمام شخصية رجل، والمسرحية بعنوان مغاير (يا حريمة) التي تعد من روائع الفن الغنائي العراقي.

أحتلت المفردة المنظرية والاكسسوارية مكانة خاصة في المسرح المونودرامي سواء من ناحية تأويلها فلسفيا أو سينوغرافيا، أو من ناحية أهميتها للممثل، إذ انها تشكل (المفتاح) الذي من خلاله يتواصل الممثل في تشكيل أداءه وتنويعه مع كل تحول من التحولات، وعليه ان يتمكن (الممثل المخرج) من إعادة التشكيل والمتغير والمتنوع في كل مشهد من مشاهد المسرحية. وهنا لابد من ان نؤكد على أهمية توفر المفردة المنظرية و الاكسسوارية (الداتاشو) منذ

القراءة الأولى للمسرحية، وذلك من اجل التوصل إلى التوظيف المتنوع للمفردة وتسهيل عملية التعامل معها من قبل (الممثل)، وصولا إلى الأداء الأمثل.

ظهرت شخصية الرجل إلى الوجود المسرحي من خلال الزي الذي انزاح من بائع متجول يكسب الرزق البسيط إلى جندي مساق نحو حالة الحرب التي عراها النص موصلا اياه إلى حتفه المحتوم في جو خاص من الموسيقى والاغاني الحماسية، والإضاءة. ان (الرجل) يبدو أكبر من عمره الحقيقي لاسيما وهو يتمتع بقوة بدنية عالية، فهو يسترجع الماضي متنقلا بين البعيد والقريب ليس من أجل استذكاره فقط، بل بغية ترسيخه في ذاكرته التي بدأت تشيخ، كذلك من أجل إبقاء التواصل بينها وبين محيطه المجتمعي، بمعنى أن الشخصية المونودرامية من خلال أستعادة الأحداث الماضية ثم محاكاتها، تريد الإبقاء على حياتها وذكرياتها التي سلبت منها عنوة، سواء بسبب الحرب أو القدر أو غيره.

أن شخصية (الرجل) التي تقوم عليها المسرحية كانت قد جُسدت بعاطفة جياشة، وذلك بسبب الخصائص العاطفية التي تتمتع بها، والظروف التي عاشتها في مجتمع مجيش، ولقد كان التأكيد على هذه العاطفة وأبرازها أمر مقصودا، فالحس الداخلي العالي لها، كان متجليا في الأداء ومميزا لهذه الشخصية، فالأداء العاطفي كان عاملا في تثوير عاطفة المتلقي من خلال الأداء مع مقاطع من عزف على العود وآخرى غنائية بهدف الاستحواذ على عقل المتلقي وعدم استنزافه عاطفيا، تاركا له زمنا كي يحكم، أو يرفض أو يناقش مع نفسه، -خلال العرض وليس بعده-، كما لم تخلو هذه الشخصية من السمات الخارجية، والتي تجسدت في طريقة المشي وحركة اليدين والتعداد العسكري فضلا عن الصوت المتهدج والمبحوح أحيانا، فهذه الشخصية تمتلك ثراءا دراميا عاليا، مما حفز (الكاتب) إلى التعرض إلى أدق التفاصيل الحياتية لها، بهدف إطلاع المتلقي على العوالم الخاصة بالشخصية والتعرف على طبيعة الناس وأفكارهم والحالة الاقتصادية والسياسية للمجتمع وحتى جغرافية المكان، مما جعل (الكاتب) يلجا إلى حالة (الفلاش باك)، ولكن بشكل غير متسلسل فتارة، نرى (الرجل) في العشرينات، ثم يعود إلى العمر الذي أبتدأ به المسرحية، ومن ثم يعود إلى شخصيته عبر محطات متناثرة غير متجاورة في زمن العرض المسرحي.

من الخواص الدرامية لشخصية (الرجل)، أنها ذات عمر متمدد، فهذه الشخصية تزداد عمرا بمرور زمن العرض المسرحي، فالشخصية التي أطلت على (المتلقي) في بداية العرض كانت في الستين من عمرها، ونراها في مقتبل العمر احيانا في نهاية العرض. ولقد عمل (المخرج) على تحديد المحطات العمرية مشهديا، تحديدا دقيقا وبشكل انسيابي لا يخدش الرؤية السمعية والبصرية (للمتلقي)، حيث تجلى ذلك من خلال التأكيد على الحركة والصوت فشخصية (الرجل)، ومن خلال هذيانها المتكرر قد جنحت إلى الغناء الدرامي الموظف توظيفا دلاليا بما يتلاءم وجو الشخصية وبيئتها مع توظيف متنوع للمفردة الاكسسوارية. كما احتوت المسرحية أيضا، شخصيات عرائسية جسدها المخرج بشخصية قائد المعسكر أو الضابط المسؤول، وقد أستخدم (المخرج) تقنية (المسرح داخل المسرح)، فمن خلال الحركة الموضعية (للممثل) بهدف تركيز اهتمام المتلقي بصريا وسمعيا، ومستعينا بالدمية، والتي تحرك من قبل (الشخصية) ذاتها، ثم تعلق على ما يجري. أما أدائها فقد أعتمد المشهد على التقنية الصوتية (للممثل)، وحركة اليدين في التحريك، إضافة إلى الانفعالات المرتسمة على الوجه، إذ وظف (الممثل) صوته لهذا المشهد، عبر استخدام طبقات صوتية مناسبة باعتماد نبرة خاصة تتلاءم مع جمل الشخصية، فضلا عن ادخال بعض (الافيهات) والمشاهد الفكاهية في محاولة من المخرج إلى كسر الطابع الحزين للمونودراما.

اما الأداء المشهدي فقد توزع ما بين الأداء العاطفي (التقمصي) والأداء التقني الخارجي صوتيا (اللاتقمصي) من خلال محاكاة الشخصيات التي تحيط بالرجل مكانيا، كما اعتمد المشهد على الحركة الموضعية (المستقرة) متوزعة ما بين الوجه واليدين، كما احتوت المسرحية على شخصيات غير مجسدة على المسرح، ولكنها محسوسة من قبل الشخصية، كما في الحرب وهذا يعني بأن (الممثل) في ذات الوقت قد جسد الشخصية (أدائيا) وشخصية الحرب (حسيا)، وهذا بدوره يسعى إلى تكوين صورة متخيلة لنفسه وبنفسه من خلال رد الفعل الحركي والاستلام الحواري المفترض من قبل (الممثل) ليتحول هذا (المتخيل) إلى مجسد محسوس من قبل (المتلقي) ذاته، عن طريق مخيلته الآنية. ان الأداء يجب ان يكون وسيلة قادرة على أيقاظ خيال (المتلقي)، فاتحا له أفاقا واسعة، كي يجسد الشخصيات ومواقفها في عقله، ثم يخرج بحصيلة ونتيجة تخصه هو وحده، لا يفرضها عليه (الممثل)،ليصبح (المتلقي) مؤثرا ومتاثرا، وذلك من خلال حرية الخيال المحفز بواسطة (الممثل) وعن طريق الأداء

تؤكد (الباحثة)، ومن خلال تحليلها لمسرحية (ياحريمة) أهمية التقنية الصوتية للممثل في المسرحية المونودرامية، وعلى ضرورة امتلاك الممثل لمساحة صوتية عريضة تمكنه من محاكاة عدد غير محدد من الشخصيات، وعلى أهمية التدريب الصوتي اليومي للممثل، فقد يلجا (الممثل) في المسرحية (المونودرامية) إلى الأستلام والتسليم الحواري والحركي بالاعتماد على ذاته فقط عبر التمثيل المجسد للآخر غير المرئي من قبل المتلقي، إذ تكون مهمة الممثل في المسرحية المونودرامية اكثر صعوبة في الأستلام والتسليم عنها في المسرحية التقليدية، فعدم وجود الممثل الآخر يزيد من صعوبة الأداء، مايستوجب رفع عملية التخيل للآخر الغائب فيزيائيا، واستحضاره حسيا في ذهن الممثل. فعملية الأصغاء والانتباه لحوار وحركة الآخر المتخيل وترجمة انفعالاته المطلوبة فضلا عن تحديد زمن الجملة المحددة له مع التركيز على صفات الشخصية للممثل والتعامل الأمثل مع التقنيات المسرحية(الضوء، الصوت، المفردة، الداتا شو) فضلا عن ضبط ايقاعات المشاهد، والعلاقة المباشرة وغير المباشرة مع التلقي عبر العملية التركيبية تقنيا، والمتخيلة لحظوياً، تستوجب ممثلا على درجة عالية من المهارة، والقدرة على التخيل، والتجسيد حسيا.

الفصل الرابع/النتائج والاستنتاجات

- **النتائج**

من تحليل الأداء في المسرحية، توصلت الباحثة إلى ما يأتي:

1. استخدام الاسلوبين الادائيين، التقمصي في شخصية الرجل والا تقمصي في محاكاة الشخصيات الآخرى.
2. أعتمد المهارة الحركية والصوتية في تقديم شخصية (الضابط) وغيرها .
3. توصل إلى تجسيد حسي لشخصية الحرب غير ظاهرة، وجعلها محسوسة من قبل المتلقي
4. استخدمت الرقص والغناء، كمهارة أضافية ومكملة للشخصية.
5. استخدم الغناء والموسيقى عبر مؤثر خارجي لإضفاء الجو العام.
6. أفاد الممثل من معرفته للموسيقى في أستخدامه لاكثر من طبقة صوتية لمحاكاة الشخصيات.
7. الاستخدام المبكر للمفردة (الداتاشو، الدمية) أكسبها مرونة وسلاسة في التعامل معها من الممثل مما جعلها تضفي تنويعات وتشكيلات انية .

- **الاستنتاجات**

1. على الممثل الذي يتصدى للعمل المونودرامي ان يجيد الأداء التراجيدي والكوميدي والمزج بينهما.
2. وان يوظف المهارات الجسدية في محاكاة الشخصيات على اختلاف أنواعها عبر أمتلاكه مرونة جسدية ورشاقة ادائية مستثمرا الإيماءة والإشارة والحركة وحتى الصمت بوصفه لغة لها مدلولاتها المفاهيمية .
3. توظيف التنوع الصوتي دلاليا للتفريق بين الشخصيات .
4. تعتمد المونودراما اسلوب كولاجي في تنوع وانتقائية تلزم الممثل بسياحة جمالية بين الروي والسرد والتقمص واللا تقمص .
5. المرونة في الانتقالات الوجدانية والانفعالية من حالة إلى آخرى في حدود نظرية اللعب بعد ان يؤمن الممثل بانه في حالة لعب واوقات استراحة ووقفات قد تكون بوساطة مؤثر أو من خلال الصمت أو الارتجال أو السكون الحركي الذي يوفر للممثل فجوات للاسترخاء أو للشروع في تقديم أو تقمص شخصية جديد.

- **التوصيات: توصي الباحثة**

1. بضرورة اعداد ورش خاصة لكتابة وآخراج وتمثيل المونودراما.
2. اعداد ممثل المونودراما بشكل كامل بوصفه فنان شامل كي يكون جديرا بهذه المهمة الصعبة.
3. التعريف الصحيح بمفهوم المونودراما وازالة اللبس الحاصل لدى الكثيرين في مفهومه المتراوح بين (الصوت الواحد أو الممثل الواحد أو الشخصية الواحدة)

المصادر

الاسدي، جواد: الموت نصاً، حافة النص، دار الفارابي، الطبعة الأولى، بيروت، 1999.

براون، أدوارد ميرهولد، ثورة في المسرح، ت: أمين حسين الرباط، مهرجان القاهرة التجريبي، 2002.

الجلبي، سمير عبد الرحيم: معجم المصطلحات المسرحية، دار المأمون للترجمة، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1993.

الخالدي، ميمون وليلى محمد: المونودراما في المسرح العراقي / دراسة الأداء لاول مسرحية مونودرامية عراقية، مجلة التربية الاساسية، العدد74، بغداد، 2012.

سعد، صالح: الانا/ الآخر،ازدواجية الفن التمثيلي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب،الكويت، 2005.

غاستون باشلار، جدلية الزمن،ت: خليل أحمد خليل، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ت .

ليلى محمد: أداء اللمثل في مونودراما المسرح العراقي، رسالة ماجستير غير منشورة/ كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد،2004.

محمود ابو العباس: المونودراما- مسرحية الممثل الواحد، مكتبة العبيكان، الرياض، 2010.

هلتون، جوليان: نظرية العرض المسرحي، ت: نهاد صليحة، مكتبة المسرح مركز الشارقة للابداع الفكري.

ولسن، جيلين، سايكولوجية فنون الأداء، ت: شاكر عبد الحميد،الكويت:المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، 2000 .

الهوامش

براون، أدوارد، ميرهولد، ثورة في المسرح، تر، أمين حسين الرباط، مهرجان القاهرة التجريبي، 2002، ص 2961

الجلبي، سمير عبد الرحيم: معجم المصطلحات المسرحية، دار المأمون للترجمة ، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 19932

الخالدي، ميمون وليلى محمد: المونودراما في المسرح العراقي / دراسة الاداء لاول مسرحية مونودرامية عراقية، مجلة التربية الاساسية، العدد74، بغداد، 2012 3.

ليلى محمد: اداء اللمثل في مونودراما المسرح العراقي، رسالة ماجستير غير منشورة/ كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد،2004، ص774

براون، أدوارد ميرهولد، ثورة في المسرح، ت: أمين حسين الرباط، مهرجان القاهرة التجريبي، 2002، ص 296 5.

ولسن، جيلين، سايكولوجية فنون الاداء، ت: شاكر عبد الحميد،الكويت:المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، 2000، ص 6129.

غاستون باشلار، جدلية الزمن، ت : خليل أحمد خليل، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ت 7 .

محمود ابو العباس: المونودراما- مسرحية الممثل الواحد، مكتبة العبيكان، الرياض، 2010 8.

سعد، صالح، الانا/ الاخر، ازدواجية الفن التمثيلي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب:الكويت، 200،ص 204 9.

هلتون، جوليان: نظرية العرض المسرحي، ت: نهاد صليحة، مكتبة المسرح مركز الشارقة للابداع الفكري، ص 227 10.

هلتون، جوليان: المصدر السابق، ص، 99- 100 11.

ليلى محمد، مصدر سابق، ص84 12

سفيلد، ان اوبر، مدرسه المتفرج، ص 26513